



di Paola Troncone
ptroncs@gmail.com

LINK AL SITO
DELL'EDITORE

Angelo Gilardino Studi Facili per chitarra

Collana Maestri della Chitarra
Milano, Italy, Edizioni Curci 2011 (EC11770), pp. 46.
CD allegato - A.Mesirca, chitarra



L'Introduzione di Angelo Gilardino ai suoi Studi Facili per Chitarra, pubblicati per la collana diretta da Filippo Michelangeli "Maestri della Chitarra" - Edizioni Curci, 2011, si apre con un interrogativo retorico sulla necessità o meno di offrire un ennesimo contributo a insegnanti e alunni.

La risposta è immediata: "Esiste un vuoto da colmare".

Un vuoto che si è costituito in un settore degli studi relativi alla "musica moderna", per la quale, dice l'Autore, "non si dà uguale ricchezza negli studi introduttivi" rispetto a un'altra modernità (lo sottolineiamo perché non possiamo diversamente definirli), occupata "dai maestri dell'Ottocento e del Novecento tradizionalista" in un arco temporale teso tra Sor e Castelnuovo-Tedesco. Gilardino sottolinea perciò come la sua raccolta di studi intenda offrire un contributo segnato da una "fisionomia stilistica propria" alle opere didattiche presenti.

"Il primo e fondamentale obiettivo cui ho mirato è dunque la simbiosi tra tecnica e musica", dichiara Gilardino, dopo aver esplicitato la sua intenzione di comporre brani che "trattando aspetti ben individuati" del vocabolario chitarristico, "collocano ogni procedimento tecnico in un discorso musicale compiuto, vincolando la diteggiatura a precise finalità di ritmo, di espressione, di fraseggio, di colore".

Dunque, si può parlare di "tecnica" intesa come abilità manuale, atta alla produzione di "oggetti sonori", e, più in generale, come conoscenza meccanica dello strumento, solo se posta in una relazione fortemente dipendente con la "musica", con quel complesso e articolato processo di formalizzazione grafico-sintattica, generatore dell'estetica di un'arte.

L'identificazione tra tecnica e musica costituisce un tema di estremo interesse presso i compositori contemporanei (facciamo solo il nome di Boulez) impegnati ad affrontare il rapporto identitario tra elemento espressivo e linguaggio, alla tecnica stessa del linguaggio. Questo modello di pensiero attiva un processo di comunicazione basato su una composita relazione tra il compositore, la sua opera e il destinatario (inteso come pubblico, ma soprattutto come esecutore), che ne sarà investito per poterlo individuare e decifrare all'interno del suo background culturale e musicale.

Di qui l'invito perentorio all'allievo che dovrà "imparare a subordinare sempre ogni suo gesto meccanico a un risultato estetico", e, non meno apertamente, a tutti quegli insegnanti che sono abituati a svolgere il proprio lavoro "curando fin dall'inizio non soltanto l'apprendimento della tecnica, ma anche la formazione musicale degli allievi".

Il richiamo a entrambe le parti (insegnanti/allievi), sulla necessità "di riflettere sugli aspetti musicali" fin dall'inizio del percorso di apprendimento, è l'unico atteggiamento perseguibile per chi si senta pronto ad accogliere la sfida di una comprensione autentica del linguaggio musicale attraverso l'apprendimento dei concetti-pratiche musicali "del legato, dello staccato, dei diversi accenti, del crescendo e del diminuendo, del laissez vibrer..." poiché essi, dinamiche e articolazioni "sono parte strutturale (e non accessoria) di ogni singolo brano".

In questo senso, dietro l'apparente "facilità" di queste brevi composizioni (certo è fuori luogo il confronto con gli impervi Studi trascendentali), vi è la richiesta di un impegno che squarci le nebbie che spesso disorientano un ingente numero di insegnanti sedotti dalla convinzione che "sia loro dovuto il piacere di suonare in stato di inerzia mentale".

Ed è proprio a questi che Gilardino sembra rivolgersi con maggiore fermezza, perché se è vero che la narrazione in musica è distribuita nei suoi svariati livelli comunicativi (comunicazione del compositore, dell'interprete, dell'ascoltatore, ma anche dell'opera in sé) è anche vero che può essere decifrata e recepita solo da chi conosce i codici di scrittura e di rappresentazione simbolica utilizzati in partitura. E non ci si illuda che il discorso possa concludersi nella semplice alfabetizzazione musicale, dal momento che l'evoluzione della scrittura e dei numerosi idioletti è molto più complicata di una semplice lettura testuale!



Gilardino ci invita ad accostarci "al repertorio del Novecento" attraverso questi studi che si differenziano da quelli "classici o tradizionali" sotto vari aspetti: "nella scrittura", che si distanzia da quella dei "modelli ottocenteschi"; e nell'abbandono di un "vincolo tonale", adottando al suo posto un linguaggio modale ricco di cromatismi.

Si tratta cioè di una scrittura in cui la forma rinuncia allo sviluppo tradizionale, sostituendo, a una direzionalità basata su relazioni di cause ed effetti, delle "asimmetrie del periodare musicale", sottolineate da "frequenti cambi di metrica" e dall'"uso delle parti incrociate", respiri e sospensioni che costituiscono momenti di grande tensione espressiva. Lo mostrano i primi due studi sulle corde a vuoto, Stendardo (n°1) e Nuvole (n°2), in cui si alternano ritmi puntati e accordi arpeggiati, tali da indurre a provare l'istantanea sensazione di essersi tuffati in mondo sonoro attraverso quel semplice e al contempo imponente "laissez vibrer sempre".

La raccolta si configura in venti piccole composizioni cui si può attingere, nonostante la continuità logica di un percorso che va "dalla" sotto il profilo progressivo di problematiche affrontate, in maniera libera, lasciando appunto l'opportunità al didatta di ordinare la successione dei brani secondo una costruzione di un percorso musicale personale che tenga conto del "criterio con cui sta guidando la formazione di ogni singolo allievo".



Ogni studio è preceduto da una nota introduttiva (con a fronte la traduzione in inglese): quasi un glossario, che instrada l'esecutore nell'interpretazione, fornendo contemporaneamente utili indicazioni sul brano, attraverso una descrizione succinta e puntuale delle sue peculiarità. L'apparato di titoli e sottotitoli ci evoca un impianto simile presente nell'idea ispiratrice di quegli Appunti che Castelnuovo-Tedesco si accinse a comporre negli ultimi mesi della sua vita, con l'intento, vanificato dalla morte, di proporre una vasta raccolta di brani facili per gli studenti di chitarra.

Desidero soffermarmi a titolo illustrativo solo su alcuni di questi Studi. In notte (n°6), l'effetto della prodotti sulla quinta e sesta corda rimandano a visioni indistinte di realtà notturne; in Fontanella (n°9), il "laissez vibrer" degli arpeggi e la tenuta dei suoni ci fanno immaginare il suono prodotto, come in una danza, dal cadere irregolare di gocce d'acqua; in modo più persistente ci riportano a quella dimensione più liberamente amensurale della materia sonora, spaziale della tastiera concepita "aperta e totale", su cui la mano sinistra scivola attraverso l'impiego di posizioni accordali precedute da una costante tecnico-espressiva configurabile negli elementi (quartine di semicrome, terzine di crome) di corde a vuoto, che si inoltrano fin nel registro sovracuto, senza timore di esplorare "aree fisiche e timbriche evitate negli studi tradizionali".

Il gioco delle dinamiche si fa più intenso nell'inesorabile Presto di Papillon (n°8), dove alla vibrazione libera degli arpeggi al basso si sovrappone un profilo melodico a suoni marcati più contenuto, muovendosi per intervalli brevi, originando richiami onomatopeici di un "battere d'ali" di farfalla.

Tutta questa presenza di titoli, sottotitoli, parole che definiscono un'ambientazione hanno una pluralità di valenze: da quella narrativa a quella di significato e di significante. Di fatto, Gilardino porta alla luce la "parentela segreta" che lega i sentieri della materia (musicale, governata dalle sue regole obbligatorie) a quelli dell'immaginazione.

Non si tratta tuttavia di un percorso lineare (nel senso della prevedibilità), man mano che ci si addentra nei vari Studi e negli aspetti specifici dell'idioma chitarristico: si vedano gli accordi in barre della Burlesca (n°14), eseguiti placati e arpeggiati-strappati e che, soggetti a continui cambi di posizione, producono effetti irregolari di pronuncia tra legato e staccato; o la polifonia a parti late del Tombeau (n°13) i cui accordi necessitano del "dosaggio calcolato dell'intensità di ogni voce", essendo costituiti da suoni che non si trovano su corde consecutive.

La tecnica narrativo-compositiva di Gilardino sembra a questo punto evocare un intreccio di "stili musicali" utilizzando la categoria spazio-temporale del "lontano". Lontananza temporale, come nel caso di Burlesca, Tombeau, pastorale (polifonia a due voci con una bella melodia in suoni armonici), ma anche di Ghirlanda, in cui si rende chiara l'esecuzione degli abbellimenti attraverso due differenti modi di eseguirli, l'uno in "battere", sottraendo il loro valore alla nota seguente, in voga nella musica antica e nel classicismo; l'altro in "levare", in questo caso, sottraendo il loro valore alla nota precedente, tipica prassi nella musica romantica. Lontananza geografica, come nei ritmi sincopati di sapore sudamericano di Tropicale, n°12, o nella sovrapposizione ritmica della terzina di crome alla duina eseguita in staccato presente nello studio n°17, Tzigane.

Il gioco dei rimandi s'interrompe quando prevale la divaricazione tra fantasia e materia musicale, governata da un suo ordine unico che ci mostra in pieno la complessità (ritmica ed esecutiva) a cui siamo pervenuti con l'ultimo studio, Ventanas, virtuosistico "capriccio" in cui alla "pura agilità" si affianca la "perfetta coordinazione delle due mani".

Possiamo allora dire che la capacità del nostro intelletto di cogliere immagini ci mette in contatto con una realtà in un certo senso meta-empirica, ultra-sensibile che le raccoglie, proprio come la musica di Gilardino ci ha fatto intravedere, favorendo processi conoscitivi che ci consentono di accedere a qualcosa di anteriore e di esteriore alla nostra esperienza sensibile, finalizzata ad alimentare una conoscenza specifica tramite l'intelletto.



Per questo il significato artistico di questi 20 studi coincide con un significato etico, spirituale e umano che al contrario il controllo razionale dell'espressione, attraverso ogni forma di accademismo, tende a eliminare.

Va ricordato che l'intera esecuzione di questi Studi è affidata a un CD allegato, registrato nell'ottobre 2011 in maniera magistrale da uno dei più grandi talenti dell'ultima generazione: Alberto Mesirca.

P.T.